Stilproblemet i den moderna konsten

Förord till den elektroniska utgåvan

Denna utredning av **Richard Bergh** (1858-1919) har digitaliserats 2015 av Kungliga Biblioteket i Stockholm och anpassats för Projekt Runeberg i juli 2016 av Ralph E.

k/C fi A kö ß[fdff

ALBERT BONNIER STO(K H O L tfRICHARD BERGH

STILPROBLEMET I DEN MODERNA KONSTENRICHARD BERGH

STILPROBLEMET

I DEN MODERNA KONSTEN

Ett försök till utredning av dess uppkomst och art

S T 0 C K II O L M. AI.UE K T BONNIERS FÖ R L A C,Omslagsvinjett av C. O. Hallström efter Le Lion de Belfort av Bartholdi.

STOCKHOLM. ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 19 19I.

STILLÖSHETEN I 1800-TALETS KONST.

Helt visst kan man, utan att något allvarligare missförstånd om vad man syftar på skall behöva uppkomma, tala både om en 1300-talets, en 1400-talets, en 1500-talets, en 1600-talets, ja, till och med en 1700-talets konststil. Och detta vare sig talet gäller arkitektur, måleri, skulptur eller hantverk — tagna var för sig eller tillsammans. Till den grad ha var och en av dessa tidsperioder i det stora hela burit sin egen stilprägel. Men när vi komma till 1800-talet,. som likvisst nu väl kan överblickas, förändrar sig alldeles detta trygga förhållande. Det kan här inte längre bli tal om någon enhetlig stil, karaktäristisk för århundradet, alltså en 1800-talets stil. Men så mycket mer kan man tala om stilar, stilansatser, stilimitationer, framför allt en allmän och påfallande stil-förbistring.

I bildkonsten, vilken detta föredrag närmast gäller, har under det gångna seklet nya riktningar oavbrutet avlöst varandra. Inte väl har man börjat vänja sig vid och nödtorftigt förstå en av dessa riktningar, förrän den fått ge rum för en annan och motsatt. Ty karaktäristiskt för århundradets konstutveckling är, att den hela tiden kastar sig från den ena ytterligheten till den andra. För var ny stilriktning, som avlöst en tidigare, har man6

undrande frågat sig: är det nu 1800-talets stil kommer? Men alltid blev man bedragen. Liksom nutidsmänniskan i tänkandets värld över ett århundrade experimenterat med ståndpunkter, har hon i konstens värld experimenterat med stilformer.

Aldrig i någon tid har så mycket konst — jag vill icke säga skapats men kommit till världen, och aldrig har konsten varit så hemlös, så rotlös som i 1800-talet. I konstens tidigare perioder ägde den ofta resonans hos ett helt folk. Detta var fallet i Egypten, i Grekland under Gotiken i ungrenässansen. Eller den hölls i strålande helgd av samhällets styrande och tongivande klasser såsom i högrenässansen, under 1600-talet och fram mot 1700-talets slut. Men i och med franska revolutionen förlorar konsten sitt gamla rotfäste i samhället och vajar sedan som en rö för vinden — för alla vindar.

Det vore helt visst naivt att — som likväl ofta gjorts — skylla konstens nuvarande oförmåga att skapa en fast stil på konstnärerna. Säkert är det då riktigare att anklaga tiden själv härför, hur litet nian än uträttar därmed. 1800-talet var inte en tid lämpad för enhetligt stilskapande, grundlagd som den var på en revolution, vilken kastat samhället ur sina gamla gängor men ändå måste betraktas blott som första akten i ett världsdrama, vars logiska avslutning endast blivit uppskjuten, emedan ett annat problem, nationalismens, krävt sin lösning. Sålunda bär den nya tiden orons och splittringens anda i sitt blod. Jämvikten var rubbad från början. Traditionen var brutalt avklippt, och den frihetsyra tiden kastade snart loss åt alla håll. Inga auktoriteter fingo mera finnas. Individen proklamerades suverän. Det nittonde århundradet blev individualismens århundrade par préférence.

I en dylik jäsnings- och omvälvningstid, då allt flyter och flyttar på sig, då ingenting har varaktigt fotfäste, då den rike i dag kanske är fattig i morgon, liksom sanningen i dag nästan säkert är lögnen för morgondagen, då folket i varje land är splittrat i stridande klasser, och nationerna bekämpa varandra som aldrig förr, är det mindre underligt om de bildande konsterna inte nå fram till fasthet och harmoni. För enhetlig stilbildning på detta område fordras en viss stabilitet i förhållandena, tid och åtminstone tradition, kontinuitet helst flera generationer igenom och först och sist intim samverkan mellan alla de bildande konsterna jämte småkonsten. En fast konststil utbildas aldrig på en gång. Därtill äro de bildande konsternas material alltför svårhanterliga. I 1800-talet var ju också traditionen avklippt och individen allena-rådande. Men en konstnärlig tidsstil är icke uttryck för enskilda individers låt vara än så originella egenskaper, den är uttrycket för en kollektiv personlighet, det vill säga för en hel tidsålders eller ett samhälles eller åtminstone en tongivande samhällsklass' gemensamma livsbegär i viss riktning.

Det fanns för tidens skiftande livsbegär lyckligtvis konstnärliga uttrycksformer av smidigare art än de bildande konsterna, därför bättre lämpade för tidens oroliga jäsande och växlande anda. ISOO-talet valde som speciella konstformer de i mångt och mycket böjligare, lätthanter-ligare och snabbare anpassade konsterna musiken, teatern och litteraturen. Och så stor blev dessa tidskonsters makt, att de snart nog drogo över till sig och sin intressesfär även de två av de bildande konsterna, som kunde dras över, det vill säga måleriet och skulpturen. Genom sin förmåga att avbilda och skildra gränsade dessa konster till de av tiden favoriserade, särskilt teatern och

litteraturen. Och till den grad drogs skulptur och måleri över åt detta håll, att de ofta nära nog uppgåvo sin ursprungliga karaktär av bildande konst för att bli rent illustrativa och litterära. Följden blev också, att de under hela århundradet betraktades som annex till de bildande konsterna, något som allmänt ansågs vara att hedra och höja bildkonsten.

Det vore emellertid orätt att ge 1800-talet ensamt skuld för här relaterade förhållande. Orsaken till att skulptur och måleri visade en så påfallande benägenhet att uppge sin egenart och närma sig litteratur och teater för att hos dem söka stöd under rådande osäkra tider var i första rummet den, att dessa båda konstarter helt och hållet skildes från arkitektur och hantverk. Efter en synnerligen lång förberedelse, till vilken jag definitivt skall återkomma, ägde denna skilsmässa rum i slutet av 1700-talet. Måleriets och skulpturens fria oberoende av de som grövre och mera materiella ansedda konsterna, arkitektur och hantverk hörde till revolutionstidens stolta frihetsproklamationer. Ingen i konstens värld förkunnad frihet har varit ödesdigrare för konsten än denna, såsom ock av den följande konstutvecklingen nogsamt framgått. Mycket av det vi under allra sista tiden upplevat i Europas konstvärld måste också för att rätt förstås ses mot bakgrunden av denna fatala sönderssprängning av de gamla band, vilka sedan urminnes tider hållit de bildande konsterna samman till en solidarisk enhet.

Vad som emellertid under 1800-talet påskyndade de isärsprängda konsternas, inte minst arkitekturens och hantverkets, snabba förfall, var jämte industriens överhandtagande herravälde den smakens fullständiga dekadans, som följde tredje ståndet i hälarna vid dess framkomst till makten. "Barbariska tider följde för konsten,"

säger Herrmann Muthesius i sin kända bok "Stilarkitektur och byggnadskonst", "så barbariska till och med, att de ej ägt sin motsvarighet, alltsedan de romerska soldatkejsarna fört sitt förfallna världsrike och med det den romerska kulturen till undergångens brant." Muthesius' skildring är näppeligen överdriven. Det är hyreskasernernas och den lösa konstens gyllene tid det är fråga om. Den till makten komne borgarens och industri-idkarens enda verkliga traktan var att bli rik, ty penningen ensam gav socialt anseende. Men hemkulturen sjönk i kapp med rikedomens och industriens tillväxt. Den rike borgaren älskade att bo i hyrda våningar, inredda av främmande människor med all möjlig opersonlig lyx i de mest heterogena stilarter. Bildkonsten blev från och med denna tid uteslutande en flyttbar grannlåt, aldrig avsedd och beräknad för någon bestämd plats, men så mycket bekvämare att föra med sig från ställe till ställe eller att skicka jorden runt på utställningar. Borgaren hade själv merendels intet personligt tycke i hithörande frågor. Han kunde, som Muthesius säger, i viss mån vänjas att förstå konst, men han ägde ingen förmåga att skilja det äkta från det oäkta, det personligt skapade från det maskin- och slentrianmässiga. Konst måste han emellertid ha, även om det inte fanns någon jordmån därför. Borgaren ville ju inte vara sämre än sin föregångare, grandseigneuren. Därför bildades under århundradet en dittills okänd mängd konstinstitutioner: konsthistoriska lärostolar, konstakademier, teckningsskolor, estetiska föreningar, museer, utställningspalats, konstföreningar m. m. Allt naturligtvis i den lovliga avsikten att riktigt hjälpa konsten på fötter i samhället. Men den verkliga konstens hemlighet blev trots allt detta inte mer tillgänglig för den stora publiken, som likväl plikttroget10

— det måste medges — i alla väder fyllde utställningarna, hur många de än voro, driven därtill av sin osläckliga lust till förströelse. Vad den stora publiken under denna tid begärde av konsten kan sammanfattas i två ord: sensation och illusion, det första ordet taget i dess mest teatermässiga och litterära mening, det senare i dess mest okonstnärliga och panoptikonartade. Det fanns ju också på utställningarna en uppsjö på sådan konst, som helt och hållet vände sig till denna publik.

Jag vill inte dröja vid de bittra strider de stora och självständiga konstnärerna — ty av sådana funnos många mitt i dekadansen — hade att utkämpa i detta "århundrade av konstnärligt kaos", strider av den mest upprörande, fast samtidigt också ofta av den mest upphöjda art. Men jag ville påpeka, hur dessa konstnärer genom den brist på förståelse, som mötte dem, blevo mer och mer isolerade. De slöto sig jämte sina närmaste vänner, amatörerna, inne i sin egen skarpt begränsade värld, över vars port deras självbevarelsedrift skrev devisen: "l'art pour Vart". Men om isoleringen ofta kunde ha det goda med sig, att den skyddade konstnärerna mot det allmänna smakförfallet, blev den icke dess mindre ödesdiger. Ty den medförde, att konstnärerna utan kontakt med något större och allmännare mer och mer gingo upp i rena formspekulationer, något som tidens alltmer överhandtagande reflexionssjuka också gjorde dem benägna för. Innehållet i konsten — själva ämnet — som under århundradets tidigare del ofta för de stora konstnärerna varit en hj ärteangelägenhet — jag erinrar här bara om Millet och Fontainebleauskolans landskapsmålare — började mot århundradets slut, att i konstnärskretsar mer och mer betraktas allenast som en förevändning för rent konstnärliga effekter. Hela intresset gick till formen.STILPROBLEMET I DEN MODERNA KONSTEN ' 15

Att århundradets stora publik samtidigt i fråga om innehållet endast begärde bästa möjliga förströelse — alldeles som i teatern — bidrog naturligtvis också indirekt till, att innehållet i konsten förlorade sin tidigare inspirerande och fördjupande betydelse. De verkliga konstnärerna blevo mer och mer formalister.

Flera av de konststrider, som utkämpades under århundradets senare del, kunna också otvivelaktigt betraktas som rena formstrider, fejder om den eller den teknikens företräde framför en tidigare. Så till exempel om lieoimpressionismens sönderdelning av färger i små punkter var riktigare än impressionismens mer summariska i streck.

Det synes mig under sådana förhållanden rätt naturligt, att klyftan mellan den stora publiken och de nyskapande konstnärerna ständigt ville bli större. Det är snarare förvånande, att den inte blev oöverstiglig. Konstnärerna och publiken levde ju faktiskt i skilda världar. Det konstnären betraktade som det högsta i konsten, ja, det enda

angelägna, det rent konstnärliga, betraktades av den stora publiken nära nog med fullständig likgiltighet såsom något saken ovidkommande. Vad publiken begärde var, som ovan sagts, att konsten gav illusion, helst med största möjliga sensation på köpet.

Ser man emellertid närmare efter, skall man helt visst finna, att den stora publiken trots allt, hela århundradet igenom, långsamt och säkert följt med konstens utveckling om också utan verkligt förstående. Det var ju i denna naturalismens guldålder inte någon djupare divergens i fråga om konstens mål, som skilde konstnärer och publik åt. Det hela var alltigenom en strid om medel. Vad som emellertid gjorde, att striden ofta blev så bitter, var utom publikens långsamma tempo framför allt dess totala oför-12

måga att skilja äkta konst från oäkta och dess ständiga bestridande av konstnärens rätt att framställa naturen på sitt vis. Oaktat naturalismens tid samtidigt var individualismens, ville publiken aldrig höra talas om, att den inte skulle veta, hur naturen såg ut, utan därvidlag skulle låta sig nöja med en natur, sådan konstnären sade sig se den, det vill säga olik vanliga människors och inbördes varierande. Sant är, att publiken vid bedömandet av konstens och naturens förhållande hade en mycket beaktansvärd måttstock, som för henne liksom för konstutvecklingen kom att spela en allt större och större roll, ju mer den fullkomnades, men en måttstock, som de subjektiva konstnärerna envisades att aldrig vilja erkänna som utslagsgivande. Denna måttstock var fotografien — en av århundradets stoltaste, men också konsten och konstvärlden mest förvirrande uppfinningar.

Trots allt detta följde dock som sagt den stora publiken långsamt efter konstnärerna. Den hade sålunda i århundradets början med en viss kylig beundran men på sina ställen entusiastiskt mottagit nyklassicismen. Den hade därefter ej utan värme anammat romantiken (de stora dramatiska ämnena tilltalade särskilt tidens teaterpublik). Så småningom hade den sedan "gått igenom" realismen, naturalismen, impressionismen, neoimpressionismen, syn-tetismen, symbolismen, preraphaelismen och nyromantiken samt hade slutligen med en viss bävan nått fram till expressionismen.

De konstriktningar publiken hade svårast att smälta voro naturligtvis impressionismen och expressionismen. Dessa riktningar voro också vid sekelslutet långt ifrån accepterade på allvar men i alla fall så pass, att de konstnärer som företrädde dem eller rättare företrätt dem — ty de flesta voro ju redan döda — inte längre behandlades

som rena galningar, framför allt sedan den rike borgaren upptäckt, att han med fördel kunde placera sina pengar i galningarnas årligen till allt högre, värde stigande konst. Man började under sådana omständigheter småningom inbilla sig, att ett visst lugn med det nya seklet skulle kunna inträda i konstvärlden.

. Men då plötsligt — vid sekelskiftet eller kort därefter •—• blir allt kaos igen, tjockt mörker och förvirring. Mitt-för publikens förfärade anlete reser sig i ett slag en skyhög mur, en skiljevägg mot konstens värld, så definitiv, att publiken genast insåg sin vanmakt att någonsin kunna komma över densamma. Konstens värld skulle hädanefter för alltid bli den vanliga människan främmande.

Det var kubismen och den nya, rent ornamentala konsten, "konsten man inte kan se, vad den föreställer", som åstadkom denna våldsamma revolution. Med ett gemensamt namn har denna nya konst med dess variationer i olika länder — ty den har som en stormvind gripit omkring sig — kallats primitivism. Intet namn synes, såsom jag strax skall söka visa, bättre karaktärisera den nya rörelsen i dess början, i dess ursprungliga grundläggande drag.14

II.

DEN NYA KONSTEN OCH DE NÄRMARE FÖRUTSÄTTNINGARNA FÖR DESS FRAMTRÄDANDE.

Jag sade tidigare, att den avgörande brytningen mellan arkitekturen och bildkonsten under franska revolutionen hade haft en synnerligen lång förberedelse. I själva verket hade också denna förberedelse ägt rum under de 300

år, då bildkonsten började att alltmer oförbehållsamt ge sig naturkänslan i våld, och därvid målningen mer allmänt började att stiga ned från. väggens muryta för att som oljemålning och stafflibild nå fram till att bli — en fri konst, som det så stolt heter. I denna renässansens vårmorgon och i dess kraftiga jord såddes det tvedräktsfrö, som långt fram i tiden skulle spira upp och för det första under 1700-talet spränga de bildande konsterna fullständigt isär, för det andra vid gränsen mellan 18- och 1900-talen resa en oöverstiglig mur mellan publikens under 400 år utformade och i 1800-talet mognade naturalistiska konstuppfattning och den, som det nya seklets konstnärer trotsigt bekände.

I konstens värld pågår i själva verket i denna stund — det kan inte och bör inte förnekas — en omväxling, i jämförelse med vilken alla 1800-talets omkastningar,

trots de häftiga strider de framkallade, förefalla relativt oskyldiga. Ty nu gäller striden verkligen konstens mål och innersta mening. Det som pågår är en fullständig revolution av västerländsk konstuppfattning, sådan den formats sedan renässansen. Det är då sannerligen inte underligt, 0111 de konstnärliga uttrycksformerna nu äro än mer våldsamt olika de tidigare och väcka publikens häpnad.

Den nya uppgift renässansen gav bildkonsten var, därom synes vår tids konstlärda med Wölfflin i spetsen vara eniga, i första rummet den "att återge intrycket av verkligheten". Medeltiden hade, åtminstone i fråga om målarkonsten, nöjt sig med en abstrakt dekorativ konst, som gav föremålen på ett sådant sätt, att någon samman-likning med naturen i illusionistisk mening icke kunde ifrågakomma. Men en sådan sammanlikning tränger sig med den utveckling konsten får genom renässansen med allt större styrka på åskådaren.

Om man skall nämna en konstnär, som mer än någon personifierar renässansens genombrott och det nya programmet, måste det bli Leonardo. I sin konst och sina skrifter har han utformat de flesta av renässansens grundprinciper. Av dessa var, säger han själv, "rund-ningen målarkonstens högsta ära". Den fulla kroppsligheten var härmed för fyra århundraden framåt sanktionerad som konstnärens huvuduppgift. Först gällde form-fulländningen huvudsakligen människokroppen och ursprungligen med en tydlig, idealiserande tendens. Senare kommer den emellertid även att gälla alla andra föremål i bilden. Snart omfattar den likaledes bakgrunden och slutligen också atmosfären, det vill säga ljuset och luften kring föremålen. Under denna småningom fortgående utveckling flyttas tonvikten mer och mer från det som

förr, isynnerhet i medeltiden, ungrenässansen och ändå längre fram var det viktigaste eller enda viktiga, kompositionen och uttrycket i det hela för att till sist i 1800-talet uteslutande läggas på formfulländningen i de olika delarna i rent ilhisionistisk mening. Utförandet blev det viktigaste, och koraposition nära nog inte mer behövlig. I 1800-talet löper den naturalistiska utvecklingen slutligen linan ut. Illusionismen triumferar fullständigt, med andra ord "urklippet ur naturen". Skiljemuren mellan konst och natur synes ett ögonblick nära nog nedrivas och samtidigt en annan skiljemur, den mellan konst och fotografi.

Men just i det kritiska ögonblicket är det, som om den i tysthet bland konstnärerna växande ledan vid naturalismen i ett slag slog ut i full låga. En fråga stiger plötsligt upp, som nu inte längre låter sig avvisas: "Är verkligheten målet för konsten?" Från ytterligt gående håll kompletteras den frågan snart med en annan: "Är inte bildkonsten innerst en av verkligheten oberoende konst liksom arkitektur och musik?"

Det är på dessa frågor konstutvecklingen vid detta sekels början givit sitt må vara väl hastiga och yrvakna svar. Säkert synes mig dock, att norrmannen Einar Lexow har rätt, då han i en uppsats i "Samtiden" skriver: "Aldrig har det siden middelalderen været en saa bestemt tendens fra naturalismen mot en fri, dekorativ fantasi-kunst som netop i de seneste aar. Al opposition mot naturalismen i mellemtiden har nøjet sig med at være en forkjærlighed for romantik eller skjønhedsdyrkende klassicisme, men den har aldrig før nu vendt sig mot selve principet: naturgengivelsen." Den naturalistiska konsten hade kommit in i en återvändsgränd. Det fanns inte möjlighet att komma längre varken på den objektiva

efterhärmningens väg, där fotografien för framtiden lovade att kunna "träffa likhet" på ett mycket tillförlitligare

sätt än någonsin bildkonsten, eller på den subjektiva, temperamentsfyllda vägen — "naturen sedd genom ett temperament" — där allt slutligen visat sig löpa ut i idel subjektiv nyck, virrvarr och osäkerhet. En stor tomhetskänsla hade slutligen gripit konstnärerna inför likheten som konstnärligt ideal. En reaktion blev under sådana förhållanden till en bjudande nödvändighet, ty tomhetskänslan skapar ingen konst, den förmår bara väcka begär efter den. Fullhetskänslan allena skapar.

Att reaktionen mot naturalismen blev så exceptionellt våldsam låg i sakens natur. Antitesen mot 1800-talets naturalism måste sökas långt borta. Efter "likhet mecl verkligheten" som ideal för konsten blev det nya målet största möjliga olikhet med verkligheten. Så långt svängde pendeln denna gång. .Reaktionen gällde inte bara illusionismens banala ögonvillor utan samtidigt också romantikens mer raffinerade och subjektiva förvillelser. Konsten och konstnärerna brunno av begär efter fast mark under fötterna.

Efter individualismens nycker längtade man efter något påtagligare, mindre variabelt. Efter naturalismens relativitet i allt längtade man åter mot det absoluta. Efter århundraden av clair-obscure, atmosfäriskt dunkel eller dimmighet längtade man efter renhet och klarhet. Efter all analys och detalj förvirring sökte man till enkelhet och syntes. Efter striden om "likhet med naturen" sökte man en konst, där denna strid för framtiden var avblåst och inga jämförelser med naturen längre möjliga. Efter all akademilärdom och överkultur längtade och trängtade man efter naivitet — efter primitivitet.

Paul Gauguins utveckling, då han överger Paris och

kulturen för Tahiti och urnaturen, är typisk och tongivande för hela den tid och den utveckling, som följer.

Konsten hade gått vill, tappat bort sig på främmande vägar. Det gällde att finna tillbaka igen till den fasta urgrunden, till urkällan, som skulle kunna ge förnyad upplysning om konstens sanna, ursprungliga mening och mål. Konsten måste med andra ord börja om från början.

Det är mot denna bakgrund omkastningen måste ses för att rätt förstås. Konsten sökte sig tillbaka till en enkel grundställning, från vilken den om möjligt skulle kunna svinga sig upp igen till ny flykt.

III.

KONSTENS TVÅ GRUNDSIDOR. DERAS OLIKA SÄTT ATT FRAMTRÄDA I VÄSTERLÄNDSK KONST SAMT I PRIMITIV OCH ÖSTERLÄNDSK.

En sådan grundställning trodde sig den sökande konstnärsanden kunna finna hos den primitiva konsten liksom hos den österländska. Därvid upptäckte man, att över halva jordklotet behärskades av en konst med liknande tendens som de här nämnda, det vill säga av en konst med betydligt enhetligare och klarare utgångspunkt än Europas vaga och mångskiftande naturalistiska och individualistiska konst, en konst av utpräglat abstrakt, ornamental och dekorativ läggning. Det var denna konst, som nu skulle läggas till grund för en den västerländska konstens renässans i det tjugonde seklet.

Den strid, som för närvarande med våldsamhet pågår i konstvärlden, står djupare sett mellan två väsensskilda konstuppfattningar, den klassiskt västerländska å den ena sidan och den primitiva och österländska å den andra; två konståskådningar med diametralt motsatta utgångspunkter men bägge otvivelaktigt lika berättigade, eftersom bägge leda till storartade konstnärliga resultat.

Och här rör jag nu vid det, som åstadkommit så mycken20

förvirring under senare år: Konsten har två grundsidor, noga svarande till två olikartade urdrifter inom människan: efterhärmningsdriften och prydnadsdriften.

Den första konst man känner är rent naturalistisk. Det är djurbilderna från paleolitiska tiden. Men i den yngre stenåldern framträder en rent geometrisk prydnadskonst. I de omvälvningstider inom konsten, vi nu bevittna, vill man endast erkänna den senare — vilken också, det medges, fick mycket större spridning — såsom den verkliga konsten. Men då jag jämför de första redan mästerliga naturalistbilder man känner med de första ornamenten, en symmetrisk, jämn rad enkla snitt å benverktyg, snitt som tydligt imitera vissa rispor, flintkniven tidigare oavsiktligt gjort på dem, blir jag tveksam, huruvida den nya konstens män ha rätt. Endast om man samtidigt frånkänner karaktärs fulla och naturalistiska teckningar av senare perioders konstnärer, till exempel Rembrandts eller Michel Angelos, som nedkastats på pappersbladet utan tanke på att indela detta matematiskt skönt all rättighet att kallas konst, blir det någon mening i det eljest vilseledande påståendet. Människan har ett naturligt behov av rytmisk ordning och indelning — det är visst och sant. Man ser det redan i hennes gång och många av hennes rörelser. Rytmiskt sinne finnes ju dessutom redan hos djuren. Det är för människan en fråga om kraftekonomi, som förvisso spelar en stor roll i konsten, men som inte är hela konsten, bara en väsentlig sida hos densamma. Vad som intresserar mig mera än symmetrien och rytmen är dess tydliga samband med en annan lika elementär drift hos människan, nämligen behovet att levandegöra tomma ytor. Det synes mig hos människan finnas en outrotlig "horror vacui", en skräck för tomhet omkring sig, för döda ytor, öde rum och

rymder. Hon vill levandegöra och befolka dem alla, göra dem intresseväckande och — mänskliga. Konstdriften hänger i allra högsta grad samman med detta behov. Men den betjänar sig under utvecklingens gång av olika vägar för dess tillfredsställande.

I den lärda världen pågår alltjämt en strid om ornamentets uppkomst. Somliga ha kommit till den övertygelsen, att ornamentet har utvecklat sig ur naturalistiska teckningar, som först småningom geometriserats. Detta var som bekant Hj. Stolpes åsikt. Konsten skulle sålunda enligt denna teori ha ett enbart naturalistiskt ursprung. Andra åter mena, att ornamentet uppstått ur själva den teknik och det material, man fordomdags använt för olika redskaps frambringande. Även andra meningar finnas, men jag hinner ej vidröra dem. För dem som vilja få en möjligast kort överblick över hithörande teorier hänvisar jag till Malte Jacobssons bok "Den estetiska uppfostran i skolan", som sysselsätter sig med samtliga dessa problem.

Att konstens skiftande vävnad har två grundläggande inslag, vilka på ett grundläggande sätt bestämt dess fysionomi under tiderna, vill naturligtvis ingen förneka. Naturformer och geometriska former förekomma i ständig växling i konsten, flätade i varandra eller alldeles isärgående. Att de från början varit skilda och utgjort utslag av två olika drifter hos människan, torde likaledes numera vara allmänt .antaget.

Av de två världen dominerande konstuppfattningar, jag nyss talade om, den klassiskt-västerländska å ena sidan samt den österländska tillika med den primitiva å den andra, företräder den förra huvudsakligen den naturalistiska linjen — en konst, i vilken naturformerna spela en klart framträdande roll. Den senare åter repre-

senterar huvudsakligen den ornamentala, abstrakta linjen — en konst, där ornamentet dominerar, stundom till den grad att det blir allenahärskande. Hur djupt dessa två konstuppfattningar sammanhänga med, ja, bottna i två skilda världsåskådningar, får man en idé om, då man läser den framställning Malte Jacobsson ger av tysken Worringers undersökningar på detta område.

Först framhålles hur "den primitiva människan" och "den österländska människan" till sitt väsen äro "den klassiska människan" olikartade och därför också deras konstutövning. "Det som utmärker den klassiska människan i hennes förhållande till verkligheten," skriver Jakobsson, "är enligt Worringer den lyckliga, förtroendefulla hängivenheten. Världen är inte främmande för henne; samma gudomliga kraft som genomströmmar det hela tänkes genomströmma även människan själv; livet är lycka och lugn. Denna antropormorfa allbesjälning blir ett med den klassiska människans konst. Att konstnärligt skapa är för henne att åskådligt fasthålla den ideella sammansmältningsprocessen av den egna livskänslan cch den levande omgivningen. Hon vill förmänskliga, hon njuter estetiskt, då hon av överflödande energi skapar en livsbild för att

sedan leva sig in i den. Hon njuter sin egen själs verksamhet. Estetisk njutning är objektiverad självverksamhet."

Helt olika gestaltar sig den primitiva människans förhållande till verkligheten. Hon har ej förtroende till denna verklighet, som hon ej ännu vetenskapligt genomforskat och erövrat, utan den djupaste misstro. Den bedrägliga verkligheten synes henne full av faror, av okända, skrämmande makter och av outrannsakliga möjligheter.

På ett i stort sett likartat sätt ter sig verkligheten även

för den kultiverade österlänningen. Han fruktar visserligen icke naturen på samma sätt som den primitive, men han misstror henne i icke mindre grad. Han har genomskådat tillvarons hopplöshet och söker bort från denna, bort mot något annat och pålitligare där bakom. En sådan stämning skapar, som Jacobsson säger, en annan konst. Det kan inte längre bli tal om den glada och fulla Einfühlung, som utmärkte renässansen, och som estetici — framför allt Lipps — gärna velat göra till den typiska, estetiska upplevelsen. Worringer menar, att man utifrån Einfühlungsteorien över huvud taget icke får något grepp alls om det väsentliga i vare sig den primitiva eller den österländska konsten, att man alltså med den teorien står hjälplös inför hithörande konstskapelser och utan möjlighet att positivt förstå dem. Den konstvilja de förutsätta är diametralt motsatt antikens och renässansens konkreta och fulltoniga. Den primitiva människan vill ej genom konsten hänförd känna sig in i tillvarons rikedom utan i stället med konstens hjälp fly denna verklighet. Hon söker bort från verklighetens oro och vimmel för att i konstverket erfara just det naturen saknar: lugn och harmoni. Det är inte stegrat liv den primitive vill finna där utan tvärtom något livlöst, strängt, orubbligt och outsägligt upphöjt. Hon vill om möjligt nå fram till den eviga, opersonliga, lagbundna ordning, hon anar bakom denna dimhöljda skenvärld. I en abstrakt, stiliserad konst skapar hon sålunda medelst matematiska och geometriska former, kvadrater, rektanglar, cirklar, trianglar, symboler för sin längtan efter det absoluta och orubbliga, efter en allt levande överordnad oorganisk lagbundenhet.

Den fullgåiigna österländska konsten följer detta abstraktionsbehov. Egyptiernas stränga stenfigurer äro

icke geometriserade av ofullkomligt kunnande — det visar de samtida naturalistiska djurbilderna — utan av behov. De undvika med flit rundade former för att inte ge tillfälle till en illusionism, som de medvetet avsky. Konstverket har frigjorts från allt organiskt för att därigenom så mycket mer få karaktär av nödvändighet och absoluthet. Den lycka österlänningen söker i konsten består inte i att välbehagligt njuta sig själv in i tingen och alla deras många olikheter och skiftande sidor, såsom den klassiske västerlänningen brukar och älskar, utan att söka befria dessa ting från allt vad sken, tillfällighet, mångsidighet och relativitet heter för att på så sätt kunna skänka hela tillvaron en abstrakt, orubblig och opersonlig evighetsprägel. —

Helt visst är Worringers här framställda teori om den primitiva och den österländska konstens uppkomst och innersta drivfjäder, till åtskillnad från den klassiska konstens, ytterligtgående och tål, såsom Jacobsson också påpekar, gott vid vissa modifikationer. Förtjänsten hos den, det sanna och värdefulla däri, är, att Worringer trots överdrifterna lyckats visa, att man måste uppfatta den primitiva människan som ett på annat sätt inställt väsen och icke blott — såsom vanligen sker — som en rudimentär kulturmänniska. Det fel han begår är att göra den primitive konstnären alltför genialt aktiv och medveten. Han gör honom till en modern, estetiskt kultiverad konstnär, ja, utan att själv veta av det, nära nog till en 1900-talets kubist. Man känner igen vissa' argument, som moderna kubister använda. Att de av honom utvecklade idéerna visa ett ganska långt gående släktskap och samband med den moderna kubismens eller låt oss säga primitivismens idé, synes mig påfallande. Den moderna konsten fordrar också för att rätt förstås

— detta tycks mig aldrig klart nog ha framställts -— en helt annan inställning av vår psyke än den, vi varit vana vid inför naturalistkonsten. Det är just detta, som gör den så svårtillgänglig för flertalet människor. Om denna nya inställning naturligtvis inte alldeles sammanfaller med den av Worringer beskrivna, så står den i alla händelser primitivismen betydligt närmare än den, vi vant oss vid under konstens långa naturalistperiod.

IV.

DEN 5. K. "INLEVELSENS" ROLL I DEN VÄSTERLÄNDSKA KONSTEN OCH MÄNNISKANS OLIKA INSTÄLLNINGAR VID NJUTANDE AV KONST.

Men hade icke den västerländska konsten i så lång tid varit avkopplad från arkitekturen och hantverket med dess klart matematiska grundformer, skulle vi aldrig — trots de skriande överdrifterna i den nva konsten — ha blivit så fullständigt handfallna som nu inför den vändning mot en abstrakt, ornamental konst, som tiden plötsligt tagit. Ty arkitektur och konsthantverk representera i det klassiska västerlandet nu som tillförene just den konstens andra grundidé, varom jag tidigare talat: den matematiskt ornamentala med fäste i prydnadsdriften. Men utan denna avkoppling hade antagligen reaktionen aldrig heller behövt bli så våldsam. Hur som helst — ingen kan bestrida, att känslan för det matematiskt sköna mer och mer gått västerlandet ur blodet under den mer eller mindre påtagliga dekadansperiod som rått. Och detta inte bara sedan de bildande konsterna under revolutionen sprängdes isär, utan — det torde lugnt kunna sägas — ända sedan bildkonsten under renässansen bör-

jade frigöra sig från arkitekturen för att småningom dess mer odelat närma sig naturen.

I mer än 400 år ha vi i fråga om bildframställning varit ensidigt inställda på en fullt naturalistisk konst, som vi under senare tider — under 1800-talet — inte ens tänkt oss eller njutit i något som helst samband med arkitektur, möbler och annan matematisk rumskonst, utan som vi betraktat som något för sig, ägt och brukat endast och allenast för att intimt "leva oss in i".

Det är emellertid tydligt, att det slags "sympatiska inlevelse", varom jag här talar icke, såsom Einfühlungs-teoriens främste målsman Lipps menar, kan göras till människans enda, typiskt estetiska upplevelse, men otvivelaktigt synes mig, att det är den för den klassiske västerlänningen i alla tider mest betecknande.

Vad är då Einfühlung — inlevelse över huvud taget?

Till svar på den frågan citerar jag några belysande ord ur en uppsats av Alf Ahlberg i tidskriften Psyke för 1905, kallad "Till inlevelsens psykologi". "Med namnet Einfühlung betecknar man som bekant den psykologiska process, i vilken vi liksom projicera vårt eget jag, vårt inre tillstånd, vår verksamhet och vår känslostämning på tingen i yttervärlden. Vad de yttre sinnena direkt ge oss av de ting, som omgiva oss, äro komplexer av linjer, färger, ljud o. s. v. Härtill komma de reproduktiva element, vi assimilera därmed, och som väl i verkligheten utgöra den ojämförligt större delen, av vad vi kalla yttervärlden. Men nu är verkligheten något helt annat än ett sådant system av bildkomplex. Bakom eller rättare i de döda formerna se vi liv och rörelse, spänning, kamp och strävan. Tingen omkring oss leva. De ge uttryck för något av vad vi omedelbart förnimma i vårt eget inre, något andligt.28

Detta gäller först och främst människorna. Vi veta omedelbart, utan att reflektera däröver, att de äro väsen av vår egen art, känna som vi, tänka som vi, glädjas, sörja, lida, älska och hata. Och vi veta icke blott, att så är förhållandet, vi veta även något, låt vara mycket litet, av vad som försiggår i deras inre. Vi se omedelbart, när de äro glada, sörja eller vredgas. En blixt ur ögat, en ryckning på axlarna, en obetydlig rörelse med handen, en knappt märkbar krusning av läpparna — allt detta ger uttryck åt lika många affekter och känslostämningar. Hur kunna vi se detta, då vi ju omedelbart äga tillgång blott till vårt eget inre? Genom Einfühlung, det vill säga därigenom att vi omedelbart lägga in ett stycke av vårt eget inre däri."

Ahlberg betonar emellertid framför allt och med styrka, att varje objekt, som existerar för oss, alltid är genomträngt av vår inre verksamhet. Intet objekt är "givet" genom sinnena, utan i varje sinnesåskådning ligger en syntetisk aktivitet, ett tillägnande. Författaren citerar i detta samband följande ord av Herder: "Der empfindende Mensch fiihlt sich in allés, fühlt allés aus sich heraus, und drückt darauf sein Bild, sein Gepräge." •—

Så långt Ahlbergs uppsats. Bland dem som bidragit till Einfiihlungslärans utformning i modern psykologisk

estetik må nämnas Lotze, Volkelt, Groos, Siebeck och framför allt Lipps.

Med "inlevelsen" är den så kallade inre "efterhärm- • ningen" också intimt förbunden, med vilken särskilt engelska forskare och estetic.i såsom Spencer, Vernon Lee, An.struther Thomson, Stratton med flera sysslat. Den innebär en total organisk reaktion hos människan vid synintrycken, starkare eller svagare allt efter dessas beskaffenhet. Se här som exempel Strattons beskrivningSTILPROBLEMET I DEN MODERNA KONSTEN ' 29

på, hur linjer egga oss till självverksamhet. "Liksom vi i inbillningen skänka linjen rörelse och liv, reproducera vi genom ett slags sympati otvivelaktigt i någon mån den rörelse, som vår kropp skulle göra, om vi själva skulle utföra den rörelse linjen beskriver. En förändring i andningen och blodcirkulationen, men troligen i ännu högre grad en rytmisk växling av spänning i olika grupper av lemmarnas, nackens och bålens muskler, vilken följer inbillningens svängningar — förnimmelser av dessa förändringar ge liv åt vår uppfattning av rörelsen och ge oss en di fus känsla av att själva ta del i den. Det är alla dessa förnimmelser och behaget i att på detta sätt ideellt ta del i en objektiv form, som ge linjerna deras valör.

Denna inre efterhärmning anses också på goda grunder av flera moderna psykologer spela en mycket framträdande roll vid vårt bedömande av olika sinnesintrycks lustvärde och livsvärde för oss. Organiska former i naturen liksom i konsten, särskilt sådana som äro i släkt med vår egen natur, egga oss under denna reproduktions-verksamhet mest sympatiskt, medan däremot föremål med tvära vinklar och kantiga former, vilka tvinga inlevelsen och reproduktionsverksamheten in i obekväma banor, till exempel plötsligt få dem att ändra riktning, lätt väcka pina och olust, såvida vi ej äro lämpligt inställda i-edan från början.

Vid tillägnandet och njutandet av rent arkitektoniska och geometriskt monumentala former, spelar inlevelsen alltjämt sin givna roll, men den är här av mindre komplicerad och mer elementär art. Vi erfara en känsla av allmän kraftspänning, av ett uppåtstigande eller ett nedåtfallande, av rum som vidga sig eller tränga ihop sig, av i-ytmisk indelning o. s. v. men framför allt av30

krafter i jämvikt eller utan sådan, litt behag hos former av detta geometriska slag är, att de vanligen äro lättare att omspänna med blicken och att fatta rent intellektuellt. Arkitektoniska former njutes från känslosynpunkt på nyssnämnda elementära sätt, men för övrigt övervägande förståndsmässigt. Vår inställning är därför en helt annan, när vi njuta arkitektoniska och geometriska former, än när vi njuta organiska. Den intimare reproduktionsverksamheten måste i det förra fallet i viss mån avkopplas — det vill säga behärskas av vår vilja. Vill arkitekturen, såsom ofta är fallet, ge åskådaren mer preciserade, mer intimt mänskliga känslostämningar än de nyssnämnda elementära, måste den komplettera sitt ursprungliga register och taga organiska former, till exempel skulpturala naturbilder i sin tjänst, det vill säga sådant som står vår natur närmare och tillåter ett intimare inkännande. Men genast blir åskådarens inställning en helt annan och mer komplicerad. Varje konstnärligt verk, där konstens båda sidor på en gång skola göra sig gällande, måste byggas med stor konstnärlig taktkänsla, så att inte svårigheter skall kunna uppstå för åskådaren att kunna njuta verket både abstrakt-konstruktivt och samtidigt konkret-mänskligt. Konstverket måste med andra ord ha en allt enande stil. Stil är också — enligt en gammal god definition — en i alla sina yttringar konsekvent sammanhängande avvikelse från naturen i rent konstnärligt harmoniserande syfte. Men svårigheten att kunna i ett och samma verk till fullo försona två skilda konstnärliga utgångspunkter och två olikartade inställningar skall förvisso alltid förbli det hotande molnet vid den västerländska konstens horisont.

Det är av dessa skäl rätt förklarligt, att konsten har benägenhet att kasta sig från den ena ensidigheten tillSTILPROBLEMET I DEN MODERNA KONSTEN' 31

den andra, att periodvis vara uteslutande oorganiskt -ornamental, och periodvis ensidigt organiskt-mänsklig. På så vis undvikas svårigheterna för konsten att försona sina två skilda grundsidor och de olikartade inställningar dessa fordra.32

V.

DET MATEMATISKT SKÖNAS PROBLEM INOM DEN VÄSTERLÄNDSKA KONSTEN. — ANTIKENS OCIi GOTIKENS GULDÅLDRAR.

I över 400 år har bildkonsten nu haft en avgjord tendens i organisk-liumanistisk riktning, en tendens som småningom mynnat ut i vår tids barocka strävan efter ren naturillusion och resulterat i en obestämdhet, ett kaotiskt virrvarr i den rent konstnärliga kompositionen, som gjort varje slags intrångande i verket så komplicerad och svår, så utan rytm och behag, med andra ord så okonstnärligt, att en reaktion redan av detta skäl måste komma.

I våra dagar har därför också inträffat, att konsten plötsligt kastat om från ytterligtgående naturalism till en lika ytterligt gående ornamental stilkonst. På så sätt har den sökt undvika svårigheten att försona de två grundsidorna. Efter den långa blindheten för konstens matematiska och ornamentala sida gör man sig nu, yr av upptäckargläclje, i ett slag lika blind för konstens andra, hittills ensidigt dyrkade sida, naturavbildningen. Man botar den långa blindheten på det ena ögat med blindhet på det andra.

Detta är kort och gott vad vi nu uppleva i våra dagars fria, abstrakt-ornamentala konst, en konst som märkligt nog och till skillnad från tidigare perioders ornamental-lconst alltjämt utföres i oljefärg, lera och gips — naturalistmaterialen par préférence.

Västerlandet har tidigare haft ren ornamentalkonst, som naturligen principiellt sett är lika berättigad som naturalistkonsten. Och den förstods vid det tillfället fullkomligt i Europa, fastän stilen i sina renaste former hör österlandet till. Det var i sten-, brons- och järnåldern. Och särskilt var det i nordiska länder västerlandet utvecklade en ofta glänsande fantasi i denna ensidigt ornamentala konststil. Men det var den gången inte fråga om en fri och obunden konst utan om använd, prydnadskonst, fäst till bestämda föremål och icke minst till arkitekturen. Även den bysantinska medeltidskonsten i Sydeuropa, i mycket påverkad av östern, närmade sig den rent ornamentala stilen, här strängt bunden till arkitekturen.

Men det kan i alla fall ej förnekas, att västerlandet både tidigare och senare haft större och fullare konststilar än de här nämnda primitiva. Det har ägt bildande konst, där de bägge grundsidorna som ingenstädes eljest i världen kunnat göra sig samtidigt och jämviktsfidlt gällande, en konst på en gång organisk och matematiskt arkitektonisk. Inställningsfrågan löstes liksom av sig själv. Över arkitekturens rent matematiska och oorganiska formvärld såsom fast grundplan och underlag reste sig logiskt och successivt, utan några språng i den skapande tanken, en annan, friare formvärld av rikare, mer levande och organisk natur, men alltid arkitektoniskt, det vill säga rytmiskt-matematiskt ordnad och inramad samt erbjudande en mängd väl inpassade övergångsformer

mellan de två världarna, den organiska och den oorganiska. Så var fallet i den antika konstvärlden. Arkitekturen var här inte bara konstens naturliga bottenvåning, den var samtidigt den ledande konsten i de bildande konsternas syskonkedja, och inte en gång den fria konsten, det vill säga det självständiga skulpturverket och den lösa färgbilden, avlägsnade sig i den antika konstens glansdagar långt från arkitekturen utan dröjde inom håll för dess reglerande och stilpräglande inflytande. All konst ägde här matematiskt sköna mått och arkitektonisk hållning, men den levande människokroppen stod det oaktat i centrum för allas, konstnärens och icke-konstnärens •— intresse. Även arkitekturen utsmyckades flitigt med organiskt-humanistiska former för att bli än mer stäm-ningsväckande.

En annan fullt lika originell, västerländsk konst hat-funnits, vilken också löst det tvåhövdade problemet på ett i allo lika mönstergillt sätt. Det är gotiken. Om i den antika konsten de organiskt-humanistiska bildformerna anbragta på arkitekturen stundom kunna verka som kompletterande element i sista hand till en grundstomme i strängare matematisk stil, så verka de däremot i gotiken inkomponerade i själva arkitekturen och liksom vordna

ett med denna. Men de synas dock aldrig mer insnörda i stenstil än att en intim och sympatisk inlevelse i verkets organiska delar kan i rätt ordningsföljd göra det första elementära intrycket rikare och innerligare. Den arkitektoniska stommen har för resten här, redan den, till skillnad från den grekiska arkitekturen nära nog organiskt liv, varför sammansmältningsprocessen sker lättare och våra allmäntmänskliga känslor i hög grad underhjälpa njutandet av byggnadsverket i alla dess delar. Särskilt är detta fallet med den gotiska katedralen. Ehrensvärd,

som var en stark dyrkare av det matematiskt klara och därför också av den enklare, förståndsmässigare, grekiska arkitekturen, åsyftar helt visst en spark åt gotiken med sitt berömda uttryck: "Ladan är vackrare än kyrktornet." Utan tvivel bjuder ladan liksom det grekiska templet en klarare och enklare, mer kommensurabel matematik än den gotiska katedralens. Men den grekiska konsten och den gotiska uppvisa båda, att oorganiska och organiska former kunna naturligt förenas till en levande helhet, om blott allt ordnas logiskt och hålles inom bestämt angivbara, arkitektoniska gränser. Arkitekturen måste på en gång spela rollen av bakgrund, skelett och ram för de organiska former, fasta eller fristående, som smycka densamma.

Renässansen var från här berörda synpunkt ett eko från den klassiska konstvärlden. Men trots de storartade och odödliga verk den skapat, lyckades den aldrig i sin konst så helt sammansmälta organiskt och oorganiskt som de förut nämnda konststilarna. Ja, det är ett spörsmål, om inte den bysantinska stilen med dess stränga arkitektoniska karaktär i varje minsta detalj har enhetligare och stilfullare hållning än själva renässansens. En ingående jämförelse mellan utsmyckningen av San Vitale i Ravenna och till exempel Sixtinska kapellet i Rom skulle i detta hänseende antagligen kunna vara mycket givande. Den ödesdigra skilsmässan mellan bildkonsten och arkitekturen låg i renässansens tid redan som en aning i luften för att sedan successivt fortskrida, tills den i slutet av 1700-talet blev ett fullbordat faktum.

Men västerlandet har i alla händelser ägt Greklands, Roms och gotikens konstvärldar. Jag tvivlar därför på att vi västerlänningar, som upplevat dessa för vår natur så typiska konststilar, vilka löst konstens dubbelproblem

och därmed gjort den dubbelt sä rik, verkligen i längden skola nöja oss med en ensidig abstrakt och ornamental bildkonst. Ty denna gör i viss mån våld på vårt naturliga, mänskliga väsen. Västerlänningen, människodyrka-ren, sedan länge genomströmmad av kristendomens varma flöden och älskare av livets alla former skall antagligen aldrig stå ut med att leva i en fullt abstrakt konstvärld, från vilken han måste stänga ute halva sin natur och just den mest västerländska delen. Hans konstsinne är icke som österlänningens bortvänt från livet. Konsten är tvärtom för honom en fortsättning av livet, en hymn till dess fullhet. Han begär inte av densamma en världsfrånvänd ro, vore den än aldrig så hög. Han begär liv i högsta och fullaste potens, men på ett högre, mer harmoniskt plan — såsom i antiken och gotiken.

VI.

ARKITEKTURENS NATURLIGA LEDARROLL INOM DE BILDANDE KONSTERNA.

Jag för min del tror icke på en varaktig återgång här i Europa till en primitiv, rent abstrakt eller en österländsk konststil. I stället hoppas jag på att arkitekturen, som nu efter sin långa förfallsperiod under 1800-talet åter synes vakna upp till ett nytt, starkt och medvetet liv, skall komma att återtaga ledningen i de bildande konsternas syskonring. Arkitekturen, representanten framför allt för konstens rent matematiska och konstruktiva sida, skall helt visst som ledare kunna på ett osökt och äkta västerländskt sätt återge Zn/rfkonsten, representanten för konstens strävan till efterbildning, vad denna i så påfallande grad saknat, det vill säga konstnärlig stil.

Den rent formella skönheten i bildkonsten, likaväl som i arkitekturen, musiken och verskonsten vilar ytterst — det kan aldrig förnekas — på rytmiskt-matematisk grund. Viktor Rydberg har otvivelaktigt rätt, när han i sin undersökning av "det sköna och dess lagar" framställer det matematiska som själva "ränningen i det skönas väv". En konst kan vara utan natur och ändå ha stil, det har

den islamitiska rena ornamentalstilen visat, men den kan aldrig ha stil i dekorativ bemärkelse utan matematik. Det matematiska skelettet, det grundläggande kompositionsschemat kan helt visst i ett konstverk ligga mer eller mindre dolt, men det måste finnas där och kännas klart i hela verket, annars blir detta ett stillöst oting. När bildkonsten i Europa förlorade sitt naturliga fäste i arkitekturen, var den snart ute på det sluttande planet och lätt prisgiven åt inflytanden av illusionistisk, sentimental eller litterär art. Nyligen har i Köpenhamn utkommit några illustrationsverk över Glyptotekets samlingar, bland andra ett häfte över den moderna skulptursamlingen och likaledes ett över den antika. När man lägger dessa två häften bredvid varandra och jämför den moderna skulpturen med den antika, studsar man. Man får ett rent förkrossande intryck av den stillöshet, som härskat i 1800-talets berömda bildhuggarkonst av naturalistisk läggning, denna konst som är så skicklig i att illusoriskt återge köttiga detaljer, mjuka lemmar, stoffer och typer m. m. och därjämte att talande framställa dramatiska gester, figurer som vrida och vända på sig i glädje eller smärta, ja, till och med figurer som springa i vild flykt. Vid denna jämförelse står det klart för betraktaren, vad det stillösa intrycket av den moderna konsten beror på. Det beror alldeles uppenbart därpå, att konsten förlorat sitt fäste i arkitekturen och konstnärerna därmed arkitektoniskt sinne i sina skapelser.

De antika bildstoderna, även de fullt fristående och självständiga, verka vid sidan av de moderna som ren arkitektur; de verka byggda. De ha en fast och sluten komposition och tyckas liksom inskrivna i osynliga väggar, vilka hålla bildens alla delar och varje dess rörelse måttfullt tillbaka inom en given ram. Hur levande och

tillgänglig för vår känsla —- för inkännande — den klassiska bilden än är, förnimmes likväl ofta själva stenblockets fasta grundstomme i bildens ytterform och ger denna en klart matematisk och konstnärlig begränsning mot omvärlden. Det är den alltmer påtagliga förlusten av en dylik fast gräns av rent arkitektonisk, matematisk karaktär, som åstadkommit stillösheten — gränslösheten så att säga — i den moderna konsten, låtit den bli "ett stycke natur" i stället för konst. Nekas kan ju inte heller, att i den västerländska konståskådningen, för vilken konsten är en sublim fortsättning av livet, det alltid till en viss grad skall finnas en frestelse att överträda gränsen mellan konst och natur. Det bestämt markerade avstånd från naturen all konst med anspråk på stil måste bibehålla, har emellertid 1800-talet såsom ingen föregående tid sökt med alla illusionismens nyförvärvade medel fullständigast möjligt upphäva. Resultatet kan också — det visar Glyptotekets häfte över den moderna bildhuggarkonsten — betraktas som i sorglig grad lyckat.

Men inga på fri hand gjorda konstruktioner, vore de än aldrig så matematiska och onaturliga, skola kunna raraktigt återge den västerländska bildkonsten den saknade fasta gränsen mot naturen. Det kan endast en ny livskraftig arkitektur göra och ett återväckt arkitektoniskt sinne hos konstnärerna. —

Muthesius skriver på tal härom i sin tidigare nämnda bok "Stilarkitektur och byggnadskonst" följande: "Det låter nästan som en saga för vår tids människor, då någon upprepar den gamla, hittills giltiga sanningen, att arkitekturen är alla konsters moder, att de övriga bildande konsterna, måleriet och skulpturen såväl som alla små-konsterna, äro av henne beroende. Och likväl behöva vi endast erinra oss, hur förhållandena gestaltade sig

under konstens blomstringstiden under de grekiska, romerska och gotiska stilperioderna, vilken ställning arkitekturen då intog, för att inse, hur självklar denna sanning måste ha stått för den tidens människor, så självklar till och med, att den ej behövde uttalas. Samtliga de bildande konsterna arbetade då så att säga i arkitekturens tecken, ja, de voro arkitektur. Tavlan var väggbild, stående i den arkitektoniska tankens tjänst. Skulpturverken smyckade arkitekturen på samma sätt, som ädelstenar smycka den gyllene furstekronan, små-konsterna, det vill säga dåtidens konsthantverk, voro naturligt nog underordnade delar under arkitekturens stora enhet. Denna de bildande konsternas uråldriga samhörighet förefinnes ej längre, och när någon ifrågasätter den, förefaller oss en sådan tanke främmande och oförståelig. Mer än något vittnar detta om att hela vårt nuvarande

konstliv rör sig i konstlade förhållanden. De bildande konsterna ha förlorat fotfästet, de sväva i luften."

Under 1800-talets konstnärliga barbari var helt visst — alldeles som Muthesius säger — arkitekturen den konst, som minst av alla intresserade tiden. Det arkitektoniska sinnet gick under detta sekel nära nog totalt förlorat för alla människor, konstnärerna, ja, arkitekterna själva inbegripna. Med 1900-talet synes emellertid en ny dag ha grytt för arkitekturen. Och är det sant, att man nu verkligen kan börja hoppas på, att denna i en snar framtid skall taga ut det ännu dröjande steget från traditionell stilarkitektur till rent modern byggnadskonst, så kan man, synes det mig, därmed också börja hoppas på en allmän konstnärlig renässans, en uppmarsch hand i hand av alla de bildande konsterna jämte småkonsterna till samlad, enhetlig aktion. Alla konstnärer, vilket fack de än tillhöra,

måste åter lära sig att i sin konst tänka och handla arkitektoniskt och konstruktivt utan att därför ge avkall på sina olika facks specialfordringar, som alla väl kunna och måste förenas därmed.

1 1800-talets sista decennium utkom en bok av den tyske skulptören Adolf Hildebrand i Florens. Dess titel löd kort och gott: Das Problem der Form. En djupare och samtidigt mera modern bok över formproblemet i bildkonsten har inte vår tid att uppvisa. Ingen har så klart som Hildebrand visat hur arkitektoniskt och matematiskt allt konstnärligt bildskapande, all komposition till sitt innersta väsen är. Det går i första hand ut på att åstadkomma en skön och harmonisk rumsupplevelse. Den bildgestaltande konstnären använder i det syftet alla sin bilds olika delar, organiska liksom oorganiska, ja, även "luftvolymerna" mellan föremålen i bilden som byggnadsdelar, med vilkas tillhjälp han åstadkommer ett skönt samspel av rumsförhållanden och till sist en sluten, lagbunden enhet, en värld för sig, bestämt avgränsad från yttervärlden. Men i denna strängt arkitektoniskt ordnade värld finnes som sagt rum både för organiska former och oorganiska. Den ligger därför i lika mån öppen såväl för intimt mänskligt inkännande som för rent matematisk värdering. Denna epokgörande bok synes mig buren och dikterad av ett sällsynt rent konstnärligt förnuft liksom samtidigt av ett alltigenom västerländskt åskådningssätt. Dess objektivitet och sköna måttfullhet i allt är dessutom en verklig njutning i denna överdrifternas, paradoxernas och de subjektiva hugskottens guldålder.

Hildebrands bok behandlar dock företrädesvis konstverket med dess sköna byggnad som en isolerad helhet i och för sig. Vad som emellertid ofta gör det så vanskligt att ur ren skönhetssynpunkt bedöma ett av bildkonstens

verk — betydligt vanskligare än till exempel ett litterärt eller musikaliskt konstverk, vilket alltid njutes helt för sig självt — - det är det alltför litet beaktade förhållandet, att bildverket — framför allt gäller detta om målningen — vanligen måste bedömas i samband med sin omgivning, ja, till och med som integrerande del av en annan och större enhet, den arkitektoniska miljön. Det är detta, som gör stilfrågan beträffande bildkonsten särskilt målningen så mycket mer komplicerad och ömtålig. —

Vad är målning? frågar Ehrensvärd. Och han svarar: En prydnad eller ett ornament. —

Hur vill man förstå och bevisa detta? — En tavlas natur kommer från byggnaden. Den kommer från en vägg. När en vägg fått sin golvlist, sin taklist, sina hörnlister, står en fyrkantig tomhet kvar, vilken begär prydnad.

Vad är prydnad?

Svar: det är ordning för ögat.

Hur väl åskådliggör inte Ehrensvärd här, inte bara hur tomheten ropar efter att utfyllas utan samtidigt också det ursprungliga fasta samband, som finnes mellan väggen och tavlan. Han tvingar oss förstå, att de rätteligen skola ses tillsammans och därför måste vara — i stil med varandra. Tavlan får inte som formvärld skilja sig alltför mycket från den arkitektoniska bakgrundens natur. Detta är vad Ehrensvärd kallar ordning för ögat eller "städning åt prydnad", det senare till skillnad från "städning efter ämnet", som för honom är en fråga först i andra hand.

Fordran på intimt samband mellan väggarna och den därpå anbragta tavlan är naturligtvis särskilt stark, då det är

fråga om rena väggmålningar. Men vad som för dessa gäller i strängaste form, gäller i modifierad grad

även för stafflibilden, i samma stund denna flyttas från staffliet till väggen.

I konstnärliga tider, det vill säga perioder med enhetlig stil, höra alla konstens alster, även de friaste, ihop och bildar en levande stilensemble, i vilken då också hantverket, först och främst möbelkonsten, ingår. Detta är ännu alltjämt fallet i 15-, 16- och 1700-talet. Även om målningen då redan började förlora sitt ursprungliga fotfäste i arkitekturen för att bli en fri konst, hörde den likväl alltjämt på det mest intima och förfinade sätt samman med rumskonsten i övrigt. Man fann till exempel ofta samma linjeföring i tavlorna som i möblerna. Figurerna i en tavla av Rubens buktade sig sålunda på ett liknande sätt som barockformerna i hela omgivningen. Till och med en fullt matematisk stafflitavla i 1600-talets Holland passade med sin svarta, robusta ebenholtsram inte bara samman med de höga, rakryggade stolarna och de massiva skåpen, såsom vore de syskon, den passade också tillika med dessa samman med själva rummet, den vita väggen eller panelen eller gyllenläderstapeten, som de tillsammans avteckna sig mot. Tavlan hör här till mobilierna. Den är en väggens konstnärliga möbel vid sidan av speglar i likartade inramningar eller vävda tapeter med utpräglat naturalistiska motiv. Allt samverkade till en tjusande stilensemble. Och likartat var förhållandet, som vi veta, hela 1700-talet igenom både rokokotiden och sedermera i Louis XVI-perioden. Även empiren hade att uppvisa samma tjusande ensembleverkan. Men ett stycke fram i 1800-talet ramlar allt detta ned i det fullständigaste barbari. Muthesius har kallat 1800-talet "okonstnärlighetens århundrade". Det är otvivelaktigt riktigt. Men vad som alltid förvånat mig det är, att denna barbariska tid trots allt, det vill säga vid sidan

av legioner av medelmåttiga konstutövare, som fyllt hyreskasernernas behov av granna, illusionistiska och sensationella målerier och skulpturer, verkligen kunnat frambringa så pass många äkta och originella konstnärer särskilt inom landskapsmålningens område. Naturen synes, såsom Taine säger, alltid frambringa ungefär samma antal äkta konstnärsbegåvningar, men det beror på tidsandan, om de allmänt eller endast undantagsvis skola slå igenom, eller om de skola urarta, förvridas och förvildas. Vad 1800-talet såsom konstperiod framför allt lärt oss, det är att bildkonsten i västerlandet mer än någon annanstans behöver stödet av arkitektur. När arkitekturen, som fallet varit i 1800-talet, går konstnärligt under och bildkonsten därmed tappar sitt naturliga fäste, bli konstnärerna i stort sett utan ryggrad och villrådiga och vacklande. De bli med ett ord stillösa.

Att ändå mitt i den värsta dekadansen inte eii gång sinnet för monumental stil varit helt och hållet utdött hos bildkonstens idkare, hur tynande liv det än måst föra, det visar några enstaka, verkligt betydande verk från denna tid, verk skapade liksom på trots mot tiden. Jag vill här endast nämna ett par exempel, vilka jag just kommit att tänka på, och vilkas stil synes mig kunna erbjuda goda anknytningspunkter vid den stilkonstens pånyttfödelse vi alla längta efter, och mot vilken vi nu synas vara på väg.

Först nämner jag då ett nordiskt verk, dansken Sonnes storartade freskomålningar utanpå Thorvaldsens museum, dessa fresker, som verkade som en uppenbarelse på de franska konstnärer, som år 1888 med anledning av den stora, franska utställningen i Köpenhamn besökte den danska'huvudstaden. Dessa målningar äro utförda i den mest ädla, arkitektoniska stil och med en sträng alltigenom

rytmiskt-matematisk hållning utan att därför naturligheten i det hela, men väl illusionismen, skjutits åt sidan. Sonne har här förmått sammansmälta konstens två sidor, prydnadssidan och efterhärmningssidan till full och skön harmoni inom sin bestämda gräns. Det är vad ädel stil beträffar ett verk av förebildlig art för alla tider, men särskilt för vår.

Ett monumentalt skulpturverk av liknande verkan vill jag också nämna: fransmannen Bartholomés för väl 40 år sedan utförda Le lion de Belfort, varav ett exemplar finnes på place d'Enfer i Paris. Detta väldiga stenlejon, som reser sig mitt på platsen och avtecknar sig mot himlen samman med byggnaderna runt denna, vilka bilda dess

bakgrund, är i påfallande grad kubistiskt hållet, påminnande om de egyptiska djurskulpturerna. Och till den grad naturlig är här den kubistiska formen, att ingen människa med sunt förnuft kan känna sig tillbakastött därav. Lejonet är ett stycke utmärkt arkitektur och ändå tillräckligt organiskt i formen, att intet däri kan stöta vår naturkänsla för huvudet endast föra densamma upp på ett. konstnärligare plan, där vårt förstånd och vår känsla samtidigt kunna mötas. Ett rent naturalistiskt lejon här på denna plats som symbol för den stolta okuvligheten och i denna väldiga skala skulle ha verkat rent löjligt. Kubistlejonet sett i samband med platsen och de omgivande husen, alltså samman med den övriga arkitekturen, verkar däremot sublimt. Vad som framför allt åstadkommer denna lugna, omedelbart gripande verkan är, att den stränga, arkitektoniska formen redan vid första ögonkastet verkar klart motiverad både av verkets ändamål och av dess material, alltså av de två faktorer i den bildande konsten, som sedan gammalt betraktats såsom stilbildande framför alla andra.50

VII.

DEN NYA KONSTENS HUVUDFEL.

Det är den allmänna frånvaron av en klar motivering, som gör verkan av 1900-talets nya kubist- och ornamental-konst så stötande för västerländsk konstuppfattning. Härmed berör jag ett av de två stora fel i den nya riktningen, vilka framför allt försvårat förståendet av densamma. Men innan jag går närmare in på dessa fel, är det mig angeläget att säga ifrån, att jag för min del anser att den nya konsten, trots den ytlighet och bluff som tyvärr alltför mycket trängt sig in i densamma och stundom hotar att förrycka den och trots de förvillelser och inkonsekvenser, vari den på sistone hamnat, innebär en i hög grad nödvändig reaktion mot 1800-talets illusionism, villrådighet och slutliga formupplösning. Efter en så lång period av stillöshet fordras belt visst en period av den hårdaste stiltukt, av matematisk skönhetssträvan, om jämvikten mellan konstens två sidor skall kunna återställas. Att den tyvärr ej blivit återställd, med andra ord att reaktionen antagit så våldsamma, överdrivna och ensidiga former visar emellertid inte bara

tidernas ondska, det visar också hur ensidig och överdriven den förra perioden varit i rakt motsatt riktning, och hur våldsamt de nya konstnärerna trott sig böra ta i för att få konstens skuta på rätt köl igen. I sin ofta berömvärda iver ha de åstadkommit en ny kantring av skutan men åt motsatt håll.

Vad som nu först och främst hindrat åskådaren att ställa sig sympatisk inför riktningen, det är som jag nyss sade att den nya konsten sällan eller aldrig ger ringaste motivering, varför den använder så hårt stiliserade former. Tv att denna konstriktning är en reaktion mot en tidigare och motsatt konststil, är i längden nog motivering. Abstrakta, geometriska, rent ornamentala former såra västerlänningen, då de omotiverat uppträda mitt i den fria konsten. Att i fri och fet oljefärgskonst införa en dylik bårdstilisering av naturformerna måste förefalla lika absurt för betraktaren, som när han på framsidan av San Marcokyrkan i Venedig ser oljefärgsaktiga Tiziantavlor illusoriskt återgivna — i mosaik. Bägge delarna äro precis lika meningslösa.

Georg Göthe har redan för fem år sedan i en uppsats i Nordisk Tidskrift på ett utomordentligt klargörande sätt påvisat den nya konstens bristande sinne i här berörda hänseende. Han visar där, hur all dylik geometri-sering av naturformer tydligt pekar bort från den fria konsten, hän mot arkitekturen och hantverket. Den liksom ropar efter arkitektoniskt underlag i allra intimaste anslutning. I samma stund den får en dylik anslutning blir allt både naturligt och begripligt. Alla människor fatta genast, att kravet på "likhet med verkligheten" måste bli ett helt annat, så fort det är fråga om rent dekorativ, så kallad använd konst, att man till exempel inte kan begära någon behaglig och intim inlevelse eller

någon naturillusion i en pannå på ett skåp, om denna pannå är utförd i marketeri. Får västerlänningen klara skäl låter han sig nöja, men han medger intet onödigt eller omotiverat våld på sin naturkänsla eller sitt nedärvda

mångomfattande formintresse.

Det är i mitt tycke något i hög grad ologiskt i denna fordran hos den nya konsten att alltjämt trots sin till det yttre utpräglade dekorativa stil få vara en fri konst liksom naturalistkonsten. Det var friheten från arkitekturen, som förryckte den fria konsten i 1800-talet. Det ser ut som om samma frihet skulle föra även 1900-talets konst ut på ett sluttande plan. Och ändå gör sig behovet av en fast ornamentalkonst nu kanske mer än någonsin gällande. Hyreskasernerna med sina opersonliga och tillfälliga hemvist för människor ha börjat att åtminstone delvis utträngas av "egna hem", byggda och inredda efter personligt tycke. En gång hade vi här i Norden •— särskilt i Norges dalar — en verkligt ornamental hemmets konst, så storartat ren och naturlig, så logisk, matematisk och samtidigt full av fantasi, att man hade skäl att hoppas, att vi just här i Norden skulle få skåda något liknande fast i en form motsvarande vår tid, om konstnärerna vände sin håg i den riktningen. Men det ser tills vidare föga sannolikt ut. Så länge den nya konsten pockar på sin fulla frihet och så länge den envisas att uteslutande använda de mjuka, flytande, oljiga och leriga naturalistmedlen för sina hårdhänta stiliseringar, kan man inte hoppas på någon verklig stilkonstens renässans och än mindre på någon förståelse mellan publik och konstnärer. Och än mindre kan man hoppas på den så efterlängtade möjligheten att kunna i och genom en dekorativ stilkonst leda konstnärerna in på banor, där

de säkert skulle vara till mera glädje och mindre bekymmer för samhället och för sig själva.

Jag övergår härmed att tala om det andra stora felet hos den nya konsten. Ända sedan antiken och fram till våra dagar har i de flesta av västerlandets konstskolor

— särskilt efter kristendomens införande -— människan både kroppsligen och själsligen varit det centrala i konsten, den fasta punkt, kring vilken det hela rört sig. "Människans anlete är det som utmärker den kristna konsten i Sverige framför den hedna tidens" — så börjar också Johnny Rooswal den stora svenska konsthistoria, som utkom 1913. I 1900-talets nya konst, den svenska såväl som den utländska, har detta förhållande väsentligt förändrats. Människan har plötsligt blivit en arabesk, ingenting annat, och som sådan likvärdig med andra arabesker. "Uécole möderne de peinture me parait la pius audacieuse, qui ait jämais été. Elle a posé la question du beau en soi. Elle veut se figurer le beau dégagé de la délectation que l'homme cause à Vhomme

— et depuis le commencement des temps historiques aucun artiste européen n'avait jamais osé cela," så skriver kubismens store profet Guillaume Apollinaire i sin bok: Les peintres cubistes. Konstnären söker numera det sköna "i och för sig", befriat från varje tanke på det mänskligt sköna, vilket man säger helt och hållet vara en naturens och livets angelägenhet. Det mänskliga intresset är i konsten numera dött. Det matematiska lever i stället renodlat och allenahärskande. Ett exempel: i en teckning av Henri Matisse förvånades jag första gången, jag såg den, över att konstnären gjort huvudet och fötterna men särskilt huvudet på en kvinnlig figur oformligt stort, så stort, att hon liknade en dvärg. Det gjorde formligen ont i min egen kropp, då jag betraktade teck-

ningen. Jag kände mig vanskaplig själv. En av hans anhängare gav i La grande Revue en förklaring och ett försvar för denna våldsamma deformering. Därav framgick att konstnären gjort kvinnan vanskaplig, för att bakgrundspartiet mellan figurens ytterlinjer och papperets ytterkant därigenom skulle kunna få en vackrare ornamental form eller för att använda hans egna ord: "pour c]ue les blancs laissés entre le bord du papier et le trait noir forment une ornementation expressive. En un mot 1'architecture, que Matisse a construite avec ses fragments disproportionnés est une architecture solide, dont toutes les proportions sont justes, quoique la figure qu'elle represente ne donne pas 1'impression de la nature telle qu'on la voit couramment."

Kan man tänka sig ett djupare förakt för människan i konsten, än dessa ord innebära? Konstären har gjort människofiguren vanskaplig, för att bakgrunden därigenom skulle kunna bli vackrare rent ornamentalt sett. Detta är både ur västerländsk och österländsk synpunkt absurt, och ändå skall jag medge: har man lyckats omställa sin västerländska natur så, att man helt skjuter åt sidan den moderna människans ingående kunskap om och känsla

för människokroppen, helt bekämpar varje tendens till inlevelse, slutligen hypnotiserar sig själv till att glömma, att det man har framför sig är en människobild, ja, då skall man också slutligen kunna erkänna, att de ornament eller arabesker konstnären inskrivit på pappersbladets fyrkant ha en avgjort matematisk hållning och behaglig ytverkan. Men märk väl: denna matematiska hållning är varken strängare eller skönare än den man ser till exempel på de bättre grekiska vasmålningarna med deras utsökta arkitektoniska effekt. Och märk ytterligare: i dessa vasmålningar, som ändå hava strängt stiliserad

hållning, är människokroppen icke deformerad utan tecknad med den mest utsökta grace; den verkar levande och sann alltigenom. Den nya konsten har emellertid nu proklamerat konstnärens rätt att utan något som helst hänsynstagande till naturen fritt komponera sitt verk, som honom lyster. Att våldföra sig på naturen har under dessa förhållanden blivit en berömlig gärning. Ju större frihet konstnären i detta hänseende vågar ta sig, dess större, djärvare och konstnärligare anses han. Dessutom är han "skapare" och icke "kopist". Den av fanatism blinda konstnären känner till slut inte längre det våld, han samtidigt gör på sin egen västerländska natur. Men kan han begära, att också alla andra västerlänningar, vilka till äventyrs betrakta hans konst, skola godvilligt göra våld på sig själva. Var och en, som inte nått fram till den ultramoderne konstnärens förakt för människan i konsten eller till okänslighet för de vanskapta former, clen nya primitivismen i dekorativt syfte levererar, skall helt visst tycka, att priset han åläggges betala för den ofta utsökta dekorativa njutningen, det vill säga de kroppsliga och andliga lidanden denna samtidigt kostar honom, är väl högt tilltaget. Särskilt skall han tycka det, om han har kunskap om, att i vissa tidigare konstperioder än skönare dekorativ och matematisk verkan kunnat ernås utan något som helst dylikt martyrium som pris. Att i äkta primitiv konst en ofta långt gående deformering av naturen förekommer är sant, och att denna inte där sårar oss i fullt lika hög grad som i den ultramoderna konsten är också sant, men detta beror helt och hållet på en av den moderna människan förvärvad förmåga av historisk inställning. Vi bedöma med andra ord deformeringen där på helt annat sätt eller som en historisk nödvändighet, som vi måste taga med i räkningen och stundom till och

med kunna glömma helt eller delvis för betydande konstnärliga egenskaper.

Men antiken och gotiken, som vi nu grundligt känna, ha längesedan visat västerlandet, att en klar matematisk grundordning i själva kompositionen, det vill säga i helheten, låter sig mycket väl förenas med sköna, naturalistiskt välskapade former i delarna. Och de ha samtidigt visat, att på detta sätt den hittills högsta konst av rent västerländskt skaplynne frambragts. Men det är just detta västerländska skaplynne man nu vill göra våld på till förmån för det österländska och primitiva. Den matematiska sidan av bildkonsten, det nödvändiga skelettet i denna, vilket så länge förbisetts eller legat djupast i botten på konsten, skall nu till straff därför klädas av och läggas ovanpå det hela och i stället skall nu natursidan begravas i djupet eller deformeras eller sönderhackas i oorganiska smådelar, bekväma att fritt och utan tanke på några naturlagar sammanställas till ornamentala, kvasikaleidoskopiska verkningar eller till "en högre konstnärlig ornamentik" som det heter.

Detta sista är fallet i kubismen sådan denna småningom utvecklats under allra sista tiden. Vid sidan av kubismens tredimensionella, deformering av naturen och människan förefaller Matisseskolans godtyckliga ytmönster lekande koketta, ja, stundom nära nog söta.

Både antiken och gotiken uppställde i fråga om relief den fordran på konstverket — det målade likaväl som det skulpturala — att det skulle erbjuda åskådarens öga en rytmiskt ordnad djuprörelse, ohärmat fortlöpande från ett enhetligt förgrundsplan genom bildens olika fast markerade och enhetligt uppbyggda mellanplan bort till ett enhetligt b ak grunds plan. Denna fordran på omutlig klarhet i reliefen, som också var högrenässansens framför

allt Michel Angelos, och som ingen så vältaligt i ord formulerat som Adolf Hildebrand, den har nu kubismen

— egendomligt att säga — i sitt senare skede i väsentlig mån övergivit. Och dock vill ju kubismen vara både den matematiskt klara ordningens konst och den tredimen-sionala det vill säga mot illusion av djup siktande konsten

par préférence. I detta senare fall står inom parentes kubismen — till skillnad från den affischartade Matisse-ska ytkonsten — trots allt med ena benet kvar i ett slags

— illusionism. Men den stränga ordningen i bildverkan i kubismen borta. I dess alster och visst inte bara i de mest radikala som Picassos, utan även i ganska moderata som de La Fresneys, skjuta sålunda ofta de olika planen i bilden — förgrundsplan, mellanplan och bakgrund — ogenerat in i och över varandra i stundom vild oordning. Ett moln på himmelen längst bort i bakgrunden kan till exempel utan vidare skjuta fram över en av de kubistiskt sönderstyckade figurerna längst fram i förgrunden och delvis dölja denna, om molnets ornamentala form därigenom blir angenämare för ögat. Molnet hör alltså samtidigt hemma både i för- och bakgrunden. Dylika fenomen äro vanliga i kubistkonsten. Respekten för enhetlig planbyggnad i bilden är upphävd. Från relief synpunkt är detta detsamma som ren anarki; fullständigt kaos eller med andra ord all konstnärlig ordnings upphävande.

Endast om man för det första kan i möjligaste mån avkoppla sin naturkänsla och för det andra stålsätta sig mot den starka eggelse inåt tavlan, kubistbilden i så hög grad ger och på så. vis når fram till att se även denna bild enbart som ytmönster, kan man få upp blicken för den ofta betydande ornamentala skönhet, denna bildkonst i likhet med Matisseskolans rena ytkonst förmår att skapa.

Men kubismen bygger numera på en begreppsförvirring

och har därför småningom utmynnat i ren stil förbistring, det vill säga i motsatsen till vad den ursprungligen ville nå — klarhet, enkelhet, stränghet, stiltukt. Ty den var ju reaktionen mot det matematiska och individualistiska virrvarret i 1800-talets slut.

För att radikalt undvika svårigheten med de tidigare nämnda två inställningarna, vilka antiken och gotiken dock visat, att konsten kan övervinna, traktade den nya konsten i sin begynnelse efter att i möjligaste mån förenkla hela det konstnärliga problemet och göra konsten ensidigt ornamental och matematisk. Men inte många år ha gått, förrän flera av de unga konstnärerna under sitt fria och obundna skapande vid staffliet, där alla hugskott alltjämt äro tillåtna och ingen arkitektur vägledande, hamna i en konst som fordrar tre inställningar samtidigt. De sista dagarnas kubistkonst fordrar nämligen vid närmare påseende att vi skola se konsten dels naturalistiskt — ty naturen har kubismen visst inte trots alla proklamationer helt slopat eller deformerat lika hårt och oigenkännligt hela bilden igenom, utan här och där i denna uppdyka relativt naturliga formpartier vilka oemotståndligt väcka åskådarens naturkänsla — dels som rent ornamentalt ytmönster, varvid vi som sagt måste med all makt motarbeta den starka eggelse inåt, som är all kubistkonst egen — dels slutligen samtidigt se bilden just som kubisk reliefbild och därför av samma anledning ge efter för eggeisen inåt. Det senare fordras till på köpet, fastän den sönderhackade bilden numera erbjuder en inre plansplittring, vilken tillika med den ofta förekommande, så kallade pauserna nära nog omöjliggör varje närmare inträngande i tavlan, åtminstone hindrar varje enhetligt fortlöpande djuprörelse och tvingar åskådaren att ideligen söka sig tillbaka till bildytan för att om möjligt där er-

hålla ett samlat intryck. Det är mimera inte fråga om ett följdriktigt och gradvis övergående från en inställning till en annan, som fallet var i den klassiska konstens bästa tid utan om ett rastlöst knuffande av åskådaren fram och tillbaka från den ena inställningen till den andra. Vid betraktande av kubistkonst från senare tid får man därför en känsla av svindel. Åskådaren söker förgäves en fast ståndpunkt, från vilken han kan intränga i bilden. Han förirrar sig endast alltmer in i en labyrint av kvadrater, kuber, cirklar, trianglar. Han famlar i ett kaos och finner aldrig fast mark under fötterna.

Kubistkonsten ger i sin sista fas Vietzsek rätt, när denne säger: "Den moderna ' människan framställer biologiskt ett system av varandra motsägande värden, hon sitter mellan två stolar, hon säger i samma andedrag ja och nej —" Ingenting illustrerar i själva verket bättre än den ultramoderna konsten — särskilt kubismen — nutidsmänniskans brist på logik i positionstagandet under ett ofta bedragande, stundom också betagande sken av

tvärsäkerhet och orädd radikalism. Konsten marscherar i våra dagar blint på efter en i hast uppgjord doktrin utan tanke på, vart det bär hän eller vilka inkonsekvenser den styr in i. För ögonblicket synes det, som om den fria västerländska konsten under sitt nervösa och ensidiga formsträvande och ideliga experimenterande hade hamnat i en babylonisk språkförbistring utan like. Klarheten, som tiden alltjämt längtar och trängtar efter, och som man hoppades, att just den nya konsten skulle ge, har bytts i kaos — visserligen ett annat kaos än naturalismens, eftersom konstnären nu vänt ryggen åt naturens virrvarr och övervägande konstruerar sitt verk "aus der Tiefe des Bewusstseins" men ett kaos av lika tröttande, lika irriterande och på sätt och vis lika stillös art som den56

tidigare illusionismens. Konsten i dess nya skede hänger också alltjämt i luften, ja, verkar nu mer avkopplad från samhället och det levande livet än någonsin tidigare. Konsten har i själva verket blivit en konstnärers och esteters ensak.

VIII.

FRAMTIDSUTSIKTER.

Och likväl tyckes det, som om vägen ur denna förbistring liksom ur denna isolering låge öppen och klar. Den moderna ornamentala oc.h matematiska konsten skulle helt visst på relativt kort tid bli sund, stilfull och västerländsk bara den följde sin egen här förut nämnda fingervisning, som odisputabelt pekar hän mot arkitekturen och hantverket, konstens gamla bundsförvanter, vilka med sina klara matematiska former bjuda den nya bildkonsten den bästa och naturligaste anslutning. Mycket av det som synes oss onaturligt och meningslöst skulle då, såsom tidigare sagts, bli naturligt och logiskt. Och beröringen med klara, praktiska och förnuftiga uppgifter samt icke minst med nya och krävande material, som inte låta hantera sig hur som helst eller äro villiga att följa varje individuell nyck, skulle småningom bringa hela riktningen med dess nuvarande sjukliga överdrifter och absurditeter — till och med dess ringaktning för människan och människokroppen — in i måttfullare och naturligare banor. Medan den möderne konstnären nu i sin fria konst endast på spekulationens väg och genom att medvetet förvanska sitt konstnärliga materials — oljefärgens58

eller lerans — natur når fram till sina abstrakta och geometriska bildformer skulle han då i stället på inspirationens väg, det vill säga genom att logiskt följa de olika materialens och ändamålens ingivelser i en bunden konst osökt nå det, han nu förgäves i fri form söker, stil och harmoni. Till varje undrande "varför" inför de nya bildformerna skulle då också finnas ett klart och ovedersägligt därför. Och det är en sådan klarhet utan omsvep 1900-talsmänniskans intellekt fordrar.

Här går enligt min mening vägen till räddning ur det nuvarande konstnärliga virrvarret och samtidigt vägen till en ny samhällskonst — till på köpet av västerländskt kynne. Alldeles tydligt har intresset för och behovet av en verklig dekorativ konst under senare åren börjat genomtränga det europeiska samhället. Det märkes på många sätt och vis: från affischen i gathörnet, den dagliga tidningen, bokutstyrseln, husgeråd och möbler i våra hem o. s. v. till själva den arkitektoniska utstyrseln i offentliga och enskilda byggnader. Överallt och dagligen skapas nya uppgifter för en rent dekorativ konst, uppgifter för verkliga inspirerade konstnärer med lika mycket personligt initiativ som solid fackutbildning — alltså inte längre en dekorationskonst utförd av schablonmässigt producerande dekoratörer av den gamla slöjdskoletypen från 1800-talet.

Kubismen och hela den nya geometriserande konsten äro utan minsta tvivel ett naturligt och nödvändigt led i den moderna konstutvecklingen. De som envisas att i hela rörelsen endast se ett påhitt av halvgalna konstnärer bedraga sig storligen. Den moderna konsten med sina primitiva och forcerade låter är en etapp på vägen under bildkonstens gVadvisa återgång från staffliet till väggen, från oljefärgen och leran till de verkliga arkitek-

toniska och dekorativa materialen. Den är en naturlig om än irrationell övergångsform. Det är bara beklagligt, att den nya konstens män ännu inte velat till fullo inse och förstå detta. Kubismen kan, om man vill använda en

populär bild, liknas vid en hästkur, ett våldsamt botemedel mot allt vad banalt illusionssökande och fotografisk efterhärmning i konsten heter — och sannerligen är inte redan det ett stolt resultat. Det kan ju hända, att Einar Lexow har rätt, när han i sin tidigare nämnda uppsats säger, att vi om några år komma att betrakta den, ungefär som vi betrakta jugendstilen. Men det är min fasta övertygelse — liksom helt visst också hans — att kubismen trots allt har haft en mycket viktigare och mer genomgripande mission att fylla för konstutvecklingen i Europa än den ytliga och billiga jugendstilen hade. Kubismens fingervisning, ehuru våldsam och brutal, har dock alltid pekat i rätt riktning mot arkitekturen och hantverket, det vill säga den dekorativa, den bundna konsten.

Härav följer emellertid icke — åtminstone enligt min mening — att den europeiska konsten för all framtid skall bli uteslutande dekorativ och varje fritt konstskapande hädanefter en gång för alla omöjliggjort. Visst icke. Jag tror bara att det är sunt och riktigt, att i ett livskraftigt samhälle konstens flesta alster äro av utpräglat dekorativ natur, liksom att dess största och monumentalaste verk äro det. Därigenom blir konsten på ett helt annat sätt rotfäst i samhället och det dagliga livet, än vad nu är fallet. Och därför hälsar jag den vändning mot arkitektur och hantverk, som nu förnimmes i bildkonsten, med stor glädje. Men vid sidan av en bunden konst skall helt visst i Europa alltid finnas jordmån för en fri, mer intim och mer naturalistisk bildkonst.60

Ty förutsatt att även en äkta västerländsk dekorationskonst sådan vi nu hoppas på, alltid i sina formskapelser skall bli mer intim och mer naturalistisk än den rent abstrakta och österländska, med andra ord mer i släkt med hellenisk och gotisk konst än med egyptisk eller kinesisk, skall helt visst i vår världsdel ändå alltid kvarstå behovet av en fullt utpräglad "Einfühlungskonst" vid sidan av den dekorativa. En sådan parallellföreteelse till en rent dekorativ bildkonst och samtidigt fullt utpräglad naturalistkonst är som bekant intet nytt i konsthistorien. Redan det gamla Egypten uppvisar ju en sådan. Antagligt synes mig också, att en äkta dekorativ konst, därest den verkligen fått det rotfäste och den utbredning i samhället, som rätteligen tillkommer en dylik på samma gång skall kunna ha det stora och reglerande inflytande på den samtida fria och naturalistiska konsten, att den för framtiden hindrar dennas urartning i en banal illusionism eller en alltför yr subjektivism, alltså hindrar ett återupprepande av 1800-talets konstnärliga dekadans.

Om det — med erfarenhet av den konstutveckling som kulminerade i 1800-talet — kan anses klart ådagalagt, att bildkonsten icke kan avlägsna sig för långt från arkitekturen och hantverket utan att bli flack och stillös, så finnes det emellertid också något annat som bildkonsten av alldeles liknande skäl inte kan avlägsna sig alltför långt ifrån. Detta något är det allmänmänskliga, som man i vår tid inte mycket hör talas om. Skall bildkonsten åter en gång kunna komma att spela en stor och för en hel tidsperiod betydelsefull roll såsom tidigare i de stora konstepokerna, så måste den utom i arkitekturen och hantverket också finna fäste i samhällets gemensamma livsinnehåll, det vill säga i ditt och mitt och Pers och Påls och allas. Konstnären måste bryta sig ut ur sin isolering

för att åter bli människa och dela andra människors känslor och intressen.

Stil är icke enbart en yttre angelägenhet av blott och bart matematisk och teknisk art •—• inte ens i den rent dekorativa eller i småkonsten. En stil är samtidigt ett själstillstånd — för att tala i Amiels anda. Vi må rannsaka alla gångna tiders stilar, ständigt skall denna sanning bekräftas. Skall bildkonsten en gång nå fram till att skapa något, som kan kallas en tidsstil, måste den åter på ett helt annat sätt än vad nu är fallet bli mänsklig, bli allas egendom. Så länge den läran behärskar konstnärerna, att formen är allt, innehållet intet, når konsten aldrig fram till en levande och omfattande stil, det vill säga en, som ger uttryck för allas vårt gemensamma känsloliv och hela tidens väsen. En sådan stil skapas allenast inifrån och utåt.

Det är ett fatalt misstag att tro, att konsten kan bedömas bara rent abstrakt konstnärligt, som ett matema-tiskt-tekniskt problem med bortseende från alla rent mänskliga och psykologiska bevekelsegrunder, det vill säga från allt vad innehåll heter. Det är denna ensidiga och abstrakta formdyrkan inom konstvärlden, som mer än något annat isolerat konsten i det moderna samhället. Skall den någonsin mer kunna komma att spela en genomgripande roll, måste den åter bli ej blott matematiskt och arkitektoniskt skön utan innehållsrik — förvisso

ej i 1800-talets sentimentala och litterära bemärkelse.

Den starka och levande bildkonsten betraktar aldrig sitt innehåll som en blott och bar förevändning för konstskapande. Den är tvärtom bräddfylld av sitt motiv. Ty i all djupare och rikare konstnärsdrift bor innerst en Narkissosdrift så till vida som människan i konsten vill spegla sig själv, sina ideal, sin längtan och sin lidelse.62

Hon vill där om möjligt fånga en bild av sitt verkliga väsen, som eljest alltid undflyr henne i livets vardagstimmar. Och vad här säges gäller inte bara den enstaka konstnärspersonligheten, det gäller lika mycket hela konstgenerationer, ja, vad mera är, det gäller framför allt hela samhällen och tidsepoker, för vilkas hemliga lust att se sig själva avspeglade i allt, som kan spegla människan, konstnärerna endast äro de lydigaste, mest medvetna och uppfinningsrika verktygen. För att betyda något i ett samhälle måste konsten levande och igen-känneligt återge detta samhälles egna drag. Realistiskt eller idealistiskt, direkt eller genom symboler, abstrakt eller konkret -— det är en fråga i andra rummet.

Det nu sagda gäller bildkonsten liksom det gäller alla konster samhället efter behov använder för att realisera sin avbild. Det rent matematiska skönhetsproblemet i bildkonsten, dess enbart konstnärliga sida, som konstnärerna nu stirra sig blinda på, medan de samtidigt ofta göra sig så gott som döva för det allmänmänskliga i konsten, kan aldrig mer än till en viss, relativt kort tid ha fordran på hela vår uppmärksamhet. Fordras detta alltför länge ligger fara nära, att vi inför konsten gripas av en ny "horror vacui" kanske lika stor eller större än den, som grep oss inför illusionismens ofta skräckinjagande tomhet i 1800-talets slut. En sak är viss: vi äro alla först och sist människor. Och än i dag gäller därför den latinska diktaren Terentius' ord: "Endast det mänskliga kan verkligt intressera mig. Fanns det för att försköna världen endast tal, mått och vikt, skulle den lämna mig nära nog oberörd."

Innehåll kan konsten icke undvara. Men frågan om innehållet i bildkonsten och dess speciella art skall, när jag får tid, bli föremål för ett kommande föredrag.

INNEHÅLL.

GEORG PAULI:

Konstnärsliv och om konst. Med porträtt och bilder.

5: 50.

Konstens socialisering. Ett program. 1 kr.

I Paris, nya konstens källa. Anteckningar ur dagböcker och brev. 6: 50.

SIGURD FROSTERUS:

Regnbågsfärgernas segertåg. Med talrika avbildningar av konstverk. 10 kr.

Olikartade skönhetsvärden. 3: 75.

KARL ASPLUND:

Egron Lundgren. Med talrika illustr. 2 delar à 12 kr.

AXEL L ROMDAHL:

Konsthistoria i skildringar och översikter. Med 174 bilder. 12 kr.; inb. 16: 50.